

# Os descolamentos do sentido, os sentidos do deslocamento: Vera Lúcia Gonçalves Felício

**Marinê Pereira**

UFABC

## **RESUMO**

O texto procura realizar uma apresentação do “percurso-pensamento” de Vera Lúcia Gonçalves Felício, professora do Departamento de Filosofia da USP por cerca de vinte anos, a partir de seus escritos, que foram publicados ao longo de décadas em diferentes meios, tais como livros, revistas e jornais.

## **PALAVRAS-CHAVE**

Bachelard; Artaud; filosofia; arte; estética; teatro.

## **ABSTRACT**

The text seeks to present the “thought-journey” of Vera Lúcia Gonçalves Felício, a professor of the Philosophy Department at USP for about twenty years, based on her writings, which have been published through decades in different ways, such as books, magazines and newspapers.

## **KEY WORDS**

Bachelard; Artaud; philosophy; arts; aesthetics; theater.

*Não me importa a palavra, esta corriqueira.  
Quero é o esplêndido caos de onde emerge a sintaxe,  
os sítios escuros onde nasce o “de”, o “aliás”,  
o “o”, o “porém” e o “que” [...]*  
*A palavra é disfarce de uma coisa mais grave, surda-muda,  
foi inventada para ser calada.  
Em momentos de graça, infrequentíssimos,  
se poderá apanhá-la: um peixe vivo com a mão.  
Puro susto e terror...*

Adélia Prado, Antes do nome, *Bagagem*

Entre os anos de 1972 e 1993, o Departamento de Filosofia da USP teve, como parte de seu quadro docente, uma professora de estética que se dedicou de modo intenso naqueles anos de atuação – que foram inicialmente anos também de continuidade da formação, tendo em vista que a entrada à época se dava ao término do curso de graduação, de modo que a pós-graduação (mestrado e doutorado) ocorria simultaneamente ao exercício da docência – “à construção de um *percurso-pensamento* que, apesar de especulativo (ligado à filosofia), não cess[ou] de se remeter ao sensível, ao tentar repensar os problemas da Estética, até desembocar na Estética teatral” (Felício, 1993, p. 1, grifo meu)<sup>1</sup>.

Vera Lúcia Felício<sup>2</sup> não foi minha professora. Quando ingressei na USP, ela não mais atuava no curso de Filosofia, porque tinha se deslocado da FFLCH<sup>3</sup> para a ECA<sup>4</sup>, onde lecionaria até se aposentar, em 1997. No entanto, foi muito importante saber, quando de minha graduação, que poderia pesquisar o teatro contemporâneo, porque uma professora do departamento já o tinha feito. Não que o estudo pioneiro de um tema estivesse interdito, mas ter um(a) precursor(a) ajudava, e muito, principalmente em relação a uma obra não estritamente filosófica. Por isso, por causa de Vera Lúcia Felício, sem que ela o soubesse, decidi-me por Artaud. Mas essa história não interessa aqui. Conto-a brevemente apenas para indicar como “encontrei” a professora Vera, que, tendo se mudado com toda a sua bagagem filosófico-teatral para a Escola de Comunicação e Artes, não seria minha orientadora, papel desempenhado por sua própria orientadora, que será novamente mencionada abaixo, pelas palavras de Vera Lúcia Felício, ao narrar seu percurso-pensamento.

<sup>1</sup> Todas as citações ao longo deste artigo são de escritos de Vera Lúcia G. Felício. Por isso, e para deixar o texto menos carregado, as referências entre parênteses conterão, a partir de agora, apenas o ano de publicação e a página da citação.

<sup>2</sup> Como grande parte de seus textos foram assinados como “Vera Lúcia Felício” apenas, e para tornar mais leve o fluxo da leitura, será a forma mais frequentemente adotada aqui.

<sup>3</sup> Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas.

<sup>4</sup> Escola de Comunicação e Artes.

Tal narrativa se encontra tanto no Memorial, acima citado, que foi defendido no concurso para Professora Titular do Departamento de Artes Cênicas, quanto em entrevista a mim concedida para a escrita deste artigo, em janeiro de 2020, pouco antes da disseminação pandêmica do SARS-CoV-2. O Memorial e a entrevista trazem informações-afetos dessa vida dedicada às artes e à filosofia, e serão, assim como os artigos e livros, referências importantes para este texto, que pretende recuperar um pouco do percurso-pensamento filosófico de Vera Lúcia Felício, entretecendo-o, como não poderia deixar de ser, com o “sensível” ao qual ela se remete no texto acima, “até desembocar na Estética Teatral”, ou até desembocar, após a entrada no Departamento de Artes Cênicas – após o Memorial, portanto – num envolvimento mais direto com a cena teatral, com atrizes/atores, encenadoras(es) e diretoras(es), seus novos pares a partir de então.

Em seu percurso-pensamento, chama a atenção o processo constante de abertura filosófica a partir da recusa do dado, fixo ou instituído, compactuando, por assim dizer, com a *Filosofia do Não*, cunhada por uma de suas referências principais, se considerarmos que “[o] Não é a multiplicação das Diferenças, cuja função é a de impedir a imobilização do pensamento, sempre a buscar abrigo na unidade e identidade” (2012, p. 48). Percurso que será acompanhado de pensadores e artistas que enfaticamente disseram “Não” aos ditames de princípios universalizantes, contrapondo-se à tradição e explicitando contradições, pela valorização do que fora desvalorizado ao longo da história ocidental do pensamento e das artes, construída em grande parte pelo predomínio de princípios oriundos da clássica Razão, “fonte do Universal” (2012, p. 19).

Sabemos que a busca de princípios racionais como fonte de conhecimento claro e distinto, seguro e indubitável, válido universalmente etc. teve como contrapartida, em diferentes momentos e de diferentes maneiras, a depreciação do sensível, considerado como fonte ilusória, enganadora, ilegítima ou insuficiente de conhecimento. A esfera da estética filosófica, constituída nesses parâmetros ou “na linha do racionalismo clássico”, conformar-se-á, portanto, numa “paródia da Razão, no setor do conhecimento confuso, na medida em que a verdade é apenas expressa através do conhecimento intelectual” (2012, p. 39). E vale lembrar que decorre dessa universalização da lógica racionalista europeia nas artes a desvalorização de produções artísticas não submetidas aos princípios ocidentais, norteados, por exemplo, pela busca do Belo, a partir de padrões de beleza supostamente universais.

Na história da arte ocidental, é com o advento do modernismo, principalmente com as vanguardas históricas do início do século XX, que serão dinamitadas as bases do fazer artístico tradicional. E o que caracterizará a arte moderna é que ela se tornará uma “interrogação de sua própria natureza” (1989, H2), conforme constatado

por Gaston Bachelard (1884-1962), filósofo contemporâneo das erupções vanguardistas, que se dedicou, dentre outros interesses, à criação de uma “estética concreta onde o corpo se faz mediador necessário” (1989, H2), e autor cuja obra foi objeto de estudo detido por Vera Lúcia.

Após finalizar a graduação em 1971 e ingressar como docente no Departamento de Filosofia da USP, em 1972, ela recebe de Marilena Chaui uma sugestão e um convite, a saber, estudar a estética de Bachelard no mestrado sob sua orientação<sup>5</sup>. Durante três anos, elaborará, então, a dissertação de mestrado *A Imaginação Simbólica nos quatro elementos bachelardianos*, defendida em 1974 e posteriormente publicada, cuja temática será sempre retomada e desdobrada em outras tantas produções.

Esse estudo consistiu em “mostrar que os Quatro Elementos bachelardianos se apresentam como uma síntese entre a epistemologia e a poética através da Imaginação Simbólica” (1994, p. XI). Para tanto, tratou-se de expor que se, a princípio, o Bachelard epistemólogo nega a imaginação, concebendo-a como um conjunto de erros tenazes que interferem na prática científica, sua preocupação com uma prática não científica ou epistemológica, com a poética mais propriamente, faz com que a Imaginação se tornasse um tema que não pode ser negligenciado, e que percorre a problemática científica e poética. De modo que o filósofo se dedicará a ela, chegando à teoria da *Imaginação Material*, e “[é] esta que aparece nos Quatro Elementos e que passa a fornecer um quadro para a leitura das obras filosóficas e literárias” (1994 p. XII). Os Quatro Elementos – Água, Ar, Terra e Fogo – vão se apresentar como uma síntese entre a epistemologia e a poética bachelardianas, de acordo com Vera Lúcia Felício, sendo que esta síntese

procura tornar possível uma coexistência entre as duas partes de seu projeto filosófico, e não simplesmente estabelecer uma justaposição entre eles. Por isso Bachelard poderá dizer: “Os eixos da poesia são de início inversos [com relação aos da ciência]. Tudo o que a filosofia pode esperar é tornar a poesia e a ciência complementares, unindo-as como dois contrários bem-feitos”. Ou seja, a ligação entre ambas não implica reduzir uma à outra ou destruir uma em nome

---

<sup>5</sup> Essa informação consta no Memorial e foi também lembrada por Vera na entrevista concedida em 2020. Sobre a relação de orientação ou a relação com Marilena Chaui, Vera assinala sempre o diálogo, a abertura e o cuidado, como lemos no momento da apresentação do tema do mestrado, “sugestão da Professora Marilena Chaui que, paciente e atentamente orientou-nos durante três anos” (1993, p. 9), e do doutorado, quando, em seus termos (mantendo a personalidade do texto), “novamente Marilena me acolhe e me ajuda intelectualmente. Durante todo o tempo em que trabalhei com Marilena tive, na mesma, não somente a orientadora lúcida, capaz e brilhante, mas também a amiga que sempre soube me compreender em minhas inseguranças afetivas e intelectuais” (1993, p. 10). E, na entrevista, ressalta a sua admiração por Marilena, acrescentando que “ela é o mundo inteiro [...] é maravilhosa como intelectual, como mulher, como orientadora”. Cito tais comentários porque foram enfatizados por Vera nos documentos mencionados, mostrando a importância dessa proximidade e do compartilhamento de experiências com essa colega de departamento, que a recebeu – já era professora quando Vera iniciou a carreira – e esteve amigavelmente a seu lado.

da outra, mas antes implica uma relação de complementariedade que mantém suas diferenças, mas encontra sua fonte comum (1994, p. 2).

Neste sentido, Bachelard irá rever o conceito clássico de Razão, numa perspectiva não clássica, e falar não de um simples racionalismo, mas um surracionalismo<sup>6</sup>, considerando que razão e imaginação, apesar de diversas, coexistem e se complementam (1994, p. 3).

O surracionalismo corresponderá, do lado epistemológico, ao surrealismo, do lado da imaginação poética, de modo que, nos dizeres de Vera:

o surracionalismo bachelardiano enfatiza uma nova razão com liberdade análoga àquela que o surrealismo propõe no campo da criação artística. O surracionalismo permite multiplicar as ocasiões de pensar, na medida em que “problematiza” o conhecimento, isto é, “abre” o enfoque científico, trabalhando com múltiplas variáveis no campo das possibilidades ou virtualidades, abalando os pontos fixos que são os conceitos e as teorias (2008, p. 876).

Tanto Bachelard quanto os surrealistas criticam a lógica tradicional ou a exclusividade da razão cartesiana, ampliando as possibilidades do conhecimento, assim como do que se considera real, chegando a uma “síntese que é a identificação consciente entre real e imaginário; real e surreal são apenas aparentemente opostos pois, como diria Bachelard, os opostos são *complementares*” (2008, p. 896). Esta citação, bem como a anterior, faz parte do longo e belo texto “Bachelard e o surrealismo: no espaço-tempo ultradimensional do maravilhoso”, que Vera Lúcia Felício escreveu para a coletânea *O Surrealismo* (2008). Nesse artigo, ela procura evidenciar o que os une, entretecendo o universo surrealista com a filosofia bachelardiana a partir de suas perspectivas artístico-filosóficas, reveladas em temas fundamentais como o sonho e o devaneio. O surrealismo, em sua recusa das fronteiras demarcadas pela razão e em sua cruzada contra o que considera ilógico e irreal, como é sabido, reabilita o sonho, atribuindo-lhe ainda mais importância do que à vigília. Vale lembrar, como faz a autora no referido texto, que a “incoerência” ou “ilogicidade” das imagens surrealistas só existem para uma razão analítica e discursiva, ou para o olhar pragmático ocidental, e que “[a] lógica do onírico ou da imaginação existe para quem

---

<sup>6</sup> Cabe mencionar que, desde o mestrado, quando a noção de “surracionalismo” é discutida por Vera Lúcia Felício, ela sempre faz questão de informar o(a) leitor(a) que a fonte dessa opção de tradução do termo francês “*surrationalisme*” – para acompanhar o termo “surrealismo” como seu contraponto, do lado poético –, foi uma sugestão do professor José A. Pessanha, o que demonstra o reconhecimento de uma colaboração e sua importância; assim como as sugestões dadas pela orientadora durante o processo do mestrado ou doutorado são sempre apontadas, não para marcar ou delimitar posições, mas para mostrar a presença de colaborações e diálogos generosos – isso de que tanto precisamos na vida acadêmica.

sabe usar o pensamento analógico, já o dizia Bachelard, numa afirmação nitidamente de cunho surrealista” (2008, p. 884).

O papel de relevo do “onírico” é também abordado por Vera Lúcia Felício em vários textos, como um de seus últimos escritos, intitulado “A Razão Clássica” e publicado na coletânea *O Classicismo* (2012), no qual aborda diferentes autores em seu posicionamento acerca da “clássica Razão”, para evidenciar como ela “continua atual na medida em que se transformou” (2012, p. 49). Trata-se de outro artigo de grande fôlego, que recupera historicamente momentos e autores importantes do pensamento ocidental para dissertar sobre o tema, num percurso didático e profícuo, que nos faz compreender a importância da razão clássica, seu legado e “abismo” (2012, p. 44). Nele, lemos que: “anticartesiano, Bachelard substitui o ‘Penso, logo existo’ (*Res Cogitans*) pelo *cogito* Onírico do homem, que se define pelo sonhar, pela *Rêverie* (Devaneio)” (2012, p. 45). E esse *cogito* onírico não se identificará com uma perspectiva formalista, já que “trabalha a matéria”, ou melhor:

a mão trabalhadora que molda a terra misturada à água é a metáfora do cogito onírico que apreende a dinamogenia da realidade, num processo ligado à Dialética, dinâmico, trabalhando com obstáculos, pois, segundo Bachelard, a lida é então com uma carne amante e rebelde que resiste e que cede incessantemente. Criar identifica-se a um trabalho com a matéria, dinamicamente; daí sua Estética ser concreta (2012, p. 46).

É no corpo a corpo com a matéria – que é resistência –, ou no confronto com a resistência do mundo, que a criação ocorre, pois razão e imaginação se tornam criadoras quando partem desse embate com a matéria do mundo. E o processo de criação artística possui as suas próprias regras ou a sua própria lógica – lógica do onírico – graças à “dinamogenia”, que é “a experiência do novo”, algo comparável ao risco e ao maravilhoso surrealistas, tal como Vera Lúcia Felício discute no texto sobre Bachelard e o surrealismo. Neste, ela também nos lembra que se, na Estética tradicional, o Belo é uma noção fundamental, tal não se encontra no surrealismo, já que, no domínio do maravilhoso ou do encantamento surrealistas, a noção clássica do Belo é radicalmente alterada, de modo que, se algo é Belo, tal se deve à intensidade do novo ou do choque provocado por associações totalmente diferentes das consideradas harmoniosas pelas regras do bom-senso.

Isso relaciona-se ao mecanismo dos sonhos, em que há dois processos: “o deslocamento da significação dos objetos” e a “condensação das imagens a fim de formar ou construir um novo sentido perceptível, diferente do habitual, repetição de uma realidade previamente dada” (2008, p. 878). Mas, enquanto no sonho noturno há um sonhador passivo, no devaneio poético o sonhador constitui-se como consciência e presença. O sonho diurno (devaneio) é o que possibilitará a realização do *cogito*

onírico, bem como a percepção poética da realidade. “Escrever é, nesse sentido, organizar sonhos e pensamentos” (2008, 879), enquanto “sonhar e devanear tornam-se um meio de conhecimento, tanto quanto o ato de pensar” (2008, p. 880).

Assim sendo, os sentidos novos, inesperados e incomuns das imagens sonhadas ou reveladas pela arte ampliam a nossa realidade, desvelando-nos aspectos até então insuspeitos do mundo. E, como não há dualismo entre surrealidade e realidade, a arte se torna uma experiência que é verdadeira ao mesmo tempo em que se encontra além do domínio da razão analítica e discursiva. Ao arrancar uma imagem dos objetos ou das palavras, deslocando-as de sua significação habitual para precipitá-las na esfera surreal, ocasiona-se ao mesmo tempo um deslocamento da percepção estética da realidade costumeira e um novo modo de conhecimento.

Experiência sensível, a arte desloca e cria sentidos, tanto na direção de novas percepções quanto na de inusitadas e, mesmo, inauditas significações. É experiência não só inusual, como irrepetível; e, no caso da arte que se constrói com palavras, como a poesia, não se trata de um exercício de ordem puramente intelectual, mas de algo que, “ancorado no sensível”, constrói relações “racionalmente impensáveis (ao nível da lógica da causalidade)”, conforme menciona Vera Lúcia Felício em outro texto sobre Bachelard, que também recupera sua proximidade com o surrealismo.

Neste caso, o texto é curto porque destina-se a um jornal diário, e fora escrito em um espaço restrito com o intuito de apresentar ao público duas obras de Bachelard, *A poética do espaço* e *A chama de uma vela*. Nesse artigo, o ato da experiência poética é considerado do ponto de vista de quem escreve e de quem acessa o texto escrito, lembrando que, “[e]m poesia, escrever é, desde o início, o exercício de uma descoberta”, e que, “[r]epercussão de alma a alma, a imagem poética, linguagem ancorada no sensível, como dirá Bachelard, ‘existe sob o signo de um ser novo. Esse ser novo é o homem feliz’”, o que revela o quanto “para Bachelard, imagem poética inventa, surpreende, inaugura” (1989, H2), como lemos em seu título, e o quanto importa nesse processo a comoção de quem se predispõe ao encontro com a arte.

Essa descoberta que é pessoal – da escrita – mas também coletiva – repercute de alma a alma – necessita de abertura ou de participação efetiva, sem qualquer relação com uma busca exterior de imagens que sejam ilustrações para pensamentos já concebidos. Assim, talvez se possa dizer que a arte surrealista e a filosofia de Bachelard mostram que é preciso outra prática de pensamento, levando em conta que “pensamento e imaginação se enriquecem reciprocamente” (2008, p. 879). E é por isso que, nas palavras de Vera Lúcia Felício,

tanto Bachelard quanto os surrealistas afastam o leitor deformado pelo intelectualismo, que coloca o pensamento abstrato antes da metáfora; ambos recusam o receptor que concebe o ato de escrever como o de procurar imagens

para ilustrar pensamentos, como acontece nas alegorias. Ao legítimo leitor dos textos surrealistas e da poética bachelardiana, pede-se que ele faça um co-devaneio com o poeta a partir da imaginação afetiva. Contra o “pré-conceito intelectualista”, diz-nos Bachelard: “A imaginação, mais do que a razão, é a força de unidade da alma humana”. (2008, p. 890)

Uma vez que a linguagem usual não pode expressar o universo do sonho, o(a) leitor(a) surrealista – co-devaneador(a) – deve se deixar invadir pelo fluxo das imagens e seus deslocamentos de sentido, esquecendo a significação fixada pelo hábito para ser levado(a) pelas metáforas e pela imprevisibilidade. A realidade, anteriormente banal, torna-se então misteriosa (2008, p. 885).

Considero que há algo desse procedimento na escrita de Vera Lúcia, que, rigorosamente alicerçada no estudo filosófico e artístico, parece algumas vezes deixar o fluxo ser orientado pelas vias e fibras inebriantes dos autores a que se dedicou, compartilhando conosco – leitoras e leitores – um pouco do “co-devaneio” de sua leitura atenta e ao mesmo tempo sensibilizada. Ou seja, seu modo de escrita parece revelar que não se pode ler tais textos – Bachelard e os surrealistas, assim como Artaud, que será apresentado logo abaixo – e manter-se na passividade, sem se deixar afetar, sem que o pensamento seja abalado e, com ele, a própria escrita.

Essas referências principais compartilham um modo de ver e pensar o mundo a partir de verdadeiras realidades que não estão identificadas às ideias claras e distintas, ou, em outras palavras, “Bachelard, Artaud e os demais surrealistas unem-se ao ampliarem o pensamento do ser humano, pois o homem se concebe enquanto *cogito onírico*” (2008, p. 895). As suas obras, filosóficas e artísticas, têm em comum o fato de criticarem de modo contundente a tradição racionalista francesa, predominantemente cartesiana, cujo legado não é pequeno dentro e fora das fronteiras europeias.

No caso de Antonin Artaud (1896-1948), ao qual Vera Lúcia Felício dedicou-se no doutorado e a partir de então, trata-se não só de um feroz crítico do racionalismo cartesiano e suas influências no teatro e na cultura francesa em geral, como de um artista que procurou conter, por assim dizer, a expansão dessas fronteiras – ou a influência europeia – pela acusação de suas instituições e pela busca de outras culturas como fonte de vida e pensamento. O que se pode verificar, por exemplo, em suas produções a partir da viagem ao México e na constante apreciação do teatro oriental, de incomensurável importância para a sua proposta radical, obstinada e até mesmo desesperada de transformação da cena teatral.

Em seu Memorial, Vera nos conta como fora afetada pelo encontro com Artaud:

O grito desesperado deste Artaud, homem-teatro, que propõe um teatro ligado à vida e que não cessa de propor a “mise-en-scène” e a “escritura” hieroglífica como requisitos fundamentais de seu projeto de Teatro da Crueldade



e que repercute, até hoje, num Grotowski e num Peter Brook, por exemplo, penetra em mim sensível e não apenas teoricamente. Faço-me instrumento de seu apelo. Tomo a decisão de escutar e compreender seu grito na maneira como me fora possível: dedicar-me ao estudo e à elaboração de uma tese em Estética, tendo como preocupação fundamental ressaltar sua lucidez através do Teatro da Crueldade (1993, p. 8).

*A procura da lucidez em Artaud* será defendida em 1980, após a dedicação à tese durante alguns anos da década de 1970, três deles em estágio na França, sob orientação de Révault D'Allones, na Universidade de Paris I, Sorbonne<sup>7</sup>. Nesse trabalho de fôlego, posteriormente publicado em livro, buscou-se “uma genealogia do processo de Pensamento de Artaud” (1996, p. XIV), de modo a compreendê-lo enquanto processo singular e em sua relação com o Teatro da Crueldade, evidenciando que, no teatro artaudiano, é visada “a procura de uma *lucidez* essencial, mais profunda que a razão discursiva do homem ocidental” (1996, p. 128). Para tanto, a autora mostrará “a luta de Artaud contra a representação e a identidade” (1996, p. 47), em direção a um pensamento novo, não conceitual, “um pensamento da Carne” (1996, p. 28-9), o que significará também ir em busca da “emergência de um novo ‘corpo’ e de um novo ‘sujeito’” (1996, p. XIII).

Em oposição ao pensamento conceitual e discursivo, e à linguagem gramatical que o acompanha, Artaud volta-se a uma linguagem anterior, primeira, uma linguagem do corpo, pré-verbal. Nas palavras de Vera Lúcia Felício:

Ao sair do espaço logocêntrico da linguagem e penetrar num universo onde o não-senso torna-se um novo sentido, Artaud exige que a nova linguagem deva ser compreendida a partir de uma outra origem diversa daquela apontada pelo discurso causalista ou científico; estamos agora situados no domínio da arte (1996, p. 17).

No caso da arte teatral, objeto maior da vida de Artaud – esse “homem-teatro”, como dito acima –, a constituição de uma nova linguagem visará afetar a público de corpo e alma, uma vez que não se separam; e, para tanto, será composta por todos os elementos de cena, procurando retirar o máximo de cada um para atingir sensivelmente as pessoas presentes – luzes e sons, por exemplo, devem causar sensações e emoções. Não haverá público passivo, já que não haverá delimitação entre palco e plateia, substituídos por uma sala única, onde o público fica no meio, rodeado por atrizes e atores. A encenação passa a ser o que há de mais importante, constituindo o teatro propriamente, que, para encontrar a sua linguagem, deve expulsar (ou limitar) o texto dramaturgico, de modo a não se submeter à literatura, âmbito ao qual

---

<sup>7</sup> Tese defendida no Brasil, com orientação de Marilena Chaui, como já mencionado.

fora identificado ao longo da história ocidental. Teatro não é texto. Artaud fecha a noção de representação, porque recusa que o teatro seja uma reprodução – da vida cotidiana ou do texto –, (re)encontrando nele um sentido ritual e mágico.

Para tanto, deve dedicar-se à construção de uma linguagem hieroglífica, simbólica, imagética. Nesse teatro, a palavra não será desconsiderada, mas terá um papel cuja importância é a mesma de todos os outros elementos cênicos (luz, som, figurino, cenário etc.), retirando o predomínio do intelectual – como ocorre no teatro de texto – sobre o físico. Assim sendo, as palavras deverão assumir também a mesma importância que têm nos sonhos, apresentando-se, principalmente, como “palavras-imagens, simbólicas (no sentido onírico)” (1996, p. 44; nota de rodapé 136). E as imagens dessa nova linguagem despertarão “nervos e coração”, possibilitando outros modos de ser e (nos) conhecer. Como bem diz Vera Lúcia Felício,

enquanto o racionalismo supõe que o conceito carregue em si a fulguração das coisas. Artaud, pelo contrário, afirmará que as imagens, que não estão submetidas ao conceito, apresentam-se como um conhecimento válido por si mesmo, “desvelam” o pensamento com lucidez, por não serem confundidas com a razão discursiva; as imagens pertencem a um domínio em que somente as leis do “Ilógico” participam e onde triunfa a descoberta de um novo sentido (1996, p. 31-2).

Tanto Artaud quanto Bachelard, em sua poética, ocupam-se de um pensamento misturado às imagens, “ancorado no sensível”, deslocando o sentido tradicional do conhecimento.

No caso de Artaud, a força das imagens também se encontra em uma analogia com o sonho, uma vez que o teatro deve ser como um sonho, mas um sonho crível em que há a sensação do risco e do perigo, de modo que não se deve sair de lá como se entrou. E isso será feito coletivamente. Ele quer restituir ao teatro a importância que teve, quando ligado a rituais, ou que tem no Oriente, uma vez que no Ocidente teria se sujeitado, assim como as artes em geral, a uma cultura elitista que se faz e se compraz em obras e instituições – “panteões” – separadas da vida.

Há, portanto, que lembrar algo importante, como faz Vera Lúcia Felício ao final de seu livro, a saber: a crítica de Artaud “à linguagem discursiva, conceitual, está aliada ao questionamento das instituições: religião, família patriarcal, Universidade, Estado, polícia, asilos psiquiátricos, enquanto representam a moral convencional erigida em norma da verdade, utilizando-se da generalidade do conceito” (1996, p. 165). E como essa moral não se separa da metafísica tradicional, assim como de boa parte do conhecimento filosófico ocidental, Artaud não poderia deixar de se contrapor a ela. “Num só movimento, Artaud separa-se de todos os termos ligados à Metafísica tradicional: ‘Nós estamos no interior do espírito... Ideias, lógica, ordem,

Verdade (com um V maiúsculo), razão, nós entregamos tudo ao nada da morte” (Artaud *apud* Felício, 1996, p. 29).

Vera Lúcia Felício seguirá escrevendo, orientando e palestrando sobre Artaud e sobre o teatro, no qual desemboca o seu “percurso-pensamento”, como mencionado no início deste texto. Em relação a esse artista, destacam-se dois artigos da década de 1980.

No primeiro, redigido pouco após finalizar o doutorado, ela aborda mais especificamente *O espaço da cultura no pensamento de Artaud*, retomando como, em oposição “à pseudocultura europeia do texto, Artaud propõe a cultura corpóreo-gestual-musical, através do Teatro da Crueldade, que abandona a literatura para reencontrar o ar da cena desenvolvendo-se na perspectiva da totalidade espacial” (1983, p. 150). Cena que, como dito, não se separa da “sala”, compondo um espaço de ação que visa à transformação – afeta o público – e que se constitui como “ato político, cuja única mensagem a ser transmitida é a de cada um tornar-se ele mesmo na ‘eterna alegria do devir’” (1988, p. 175), tal como aponta no segundo artigo aludido, *A transgressão estrutural do pensamento de Artaud*, em que ela faz uma interessante relação entre o Teatro da Crueldade e o carnaval, contando com a contribuição teórica de Julia Kristeva, cujas aulas acompanhou quando estava na França, durante o doutorado, e a quem deve a sugestão de tal temática, como relatado em seu Memorial (1993, p. 11).

Ao final da década de 1980, Vera Lúcia Felício se dedica a um estudo sobre a máscara teatral, que culmina em sua tese de Livre-docência *A máscara: processo de metamorfose, enigma do não-originário* (1989). Neste trabalho, ela tanto ressalta as diferentes funções e tipos de máscaras – como o “deus-máscara” de Dioniso e o “rosto-máscara” de Grotowski – quanto busca “redes”, retraçando-as em sua estrutura significante, tendo em vista uma unidade fundamentada na função/máscara como processo de ocultamento/revelação, metáfora da própria noção de existência.

Durante os anos de docência no Departamento de Filosofia, seus cursos organizam-se em temas de Estética Geral, ou voltam-se para a Estética Teatral, tendo como referências nesse caso não só Artaud, mas também nomes da cena contemporânea, como Grotowski e Peter Brook. Sobre este último vale mencionar que fora objeto de outro importante artigo escrito por ela para a revista *Discurso, O tempo presente no processo teatral*. Neste texto, ela discute como, rejeitando um Teatro Burguês “estritamente tradicional, convencional e comercial”, um “teatro-mercadoria, cujo ritmo de produtividade segue o tempo da rapidez e da eficácia em termos de lucro”, Peter Brook se propõe a reabilitar o sentido de Sagrado, “com sua sede de invisível e seu ritual”, que não é “simples evasão do cotidiano, mas, pelo contrário, surge enquanto crítica a um teatro desenraizado da vida” (1992, p. 45-6).

Este foi o último artigo escrito por Vera enquanto professora do Departamento de Filosofia. No ano seguinte, ela prestaria o concurso para professora titular do

Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes (ECA) da USP. Para falar desse deslocamento, que certamente não foi só espacial e que permitiu mudanças ou renovação de questões, cabe mencionar dois momentos do Memorial: uma reflexão sobre a disciplina de Estética e a narração de um acontecimento anterior à sua entrada na ECA. Reflexão e narrativa que nos deixam entrever, talvez, o sentido desse processo – ou nos permitem interrogar os sentidos do deslocamento – do ponto de vista da necessidade de ampliação dos espaços filosóficos em direção, por um lado, ao não tradicional, não convencional, não universal etc. (temas desse artigo, temas de estudo de Vera) e à valorização dos estudos filosóficos das artes, e, por outro lado, em direção a um diálogo mais aberto com outros sujeitos do conhecimento ou da prática – artistas –, dentro ou fora da universidade.

Ao abordar a sua produção acadêmica no Memorial, Vera Lúcia Felício menciona que tanto os cursos quanto os artigos de Filosofia caracterizam-se “pela profundidade de abordagem e não pela quantidade”. A isso, acrescenta que “a área de publicações referentes à Estética não é muito estimulada no Departamento de Filosofia; é considerada uma área marginal, chegando a afirmar-se que ela ‘não é filosofia’”<sup>8</sup> (1993, p. 13). Na sequência, ela responde a isso de modo contundente, afirmando que “a Estética, ao contrário desta asserção, é uma reflexão sobre as diferentes práticas artísticas, tão rigorosa e legítima quanto qualquer outra área da Filosofia. O que se ressalta é que deveria haver um contato mais direto com os artistas e suas produções”.

Assim sendo, enfatiza que, em relação à Estética Teatral, sente “necessidade de trabalhar com pessoas diretamente ligadas ao teatro, não a fim de ‘ensiná-los’, mas de fazer um intercâmbio entre teoria e prática” (1993, p. 13). Foi um intercâmbio assim que a marcaria profundamente, e tal se deu a partir de um convite do SESC Anchieta para participar de uma palestra e debate sobre a linguagem simbólica shakespeariana, momento – acontecimento a que me referi acima – em que ocorreu seu “feliz encontro com Ulisses Cruz, premiado diretor brasileiro, anteriormente ligado ao grupo ‘Boi Voador’”, e que lhe proporcionou, em suas palavras, “a relação mais vibrante e empática com o público, constituído em sua maioria por atores e alguns diretores de teatro”. Citarei o restante integralmente, para evidenciar a dimensão deste momento:

compreendi de modo vivo, teatral, que eu, enfim, achava meus pares, aos quais desejava falar e com os quais desejava trocar ideias, e até aprender com o que

---

<sup>8</sup> Destaco também que, na entrevista, Vera lembra de certas brincadeiras quando de seu ingresso como professora de Estética do Departamento de Filosofia, momento em que colegas despojadamente diziam “Vai entrar na cadeira chá das cinco? Estética era chamada ‘chá das cinco’”. Na sequência, diz: “Elas colocavam, assim, a estética como algo superficial, a arte como algo superficial, mas para mim não é. Eu acho tão importante quanto os outros assuntos”.

tinham a me mostrar. Esta palestra simbolizou um grande ato de amor, intenso, vivo, que fez com que a imagem desta bela noite de 27/02/1991 retornasse sempre à minha memória, dando-me prazer. Passei a me sentir pertencente ao mesmo clã dos atores de teatro, muito embora fosse apenas uma professora de Estética com algumas reflexões teóricas sobre a prática teatral. Elegi-os como amigos e irmãos (1993, p. 15-6).

Não podendo prestar o concurso para Professora Titular do Departamento de Filosofia, Vera Lúcia Felício presta o mesmo concurso no Departamento de Artes Cênicas, dedicando-se intensamente, desde então, à interlocução com artistas, por meios diversos, como participação em debates, consultas que lhe são feitas por atrizes e atores, e uma assistência de direção. Teoria e prática estarão, então, intimamente ligadas nesse desembocar de seu percurso-pensamento. Assim, podemos encontrar Bachelard em novas linhas, agora voltadas, por exemplo, à discussão de peças encenadas na famosa série *Prêt-à-Porter*, desenvolvida por Antunes Filho com atores do Centro de Pesquisa Teatral (CPT) do SESC Anchieta, durante o final dos anos 1990 e início dos anos 2000, e que se constituíam como uma “nova teatralidade”.

Vera Lúcia Felício fora convidada a escrever no livro *Prêt-à-Porter 12345*, dedicado a esse fazer artístico, e, em seu texto “Espaços poético-imaginários”, lemos que

o espaço cênico escolhido para o desenrolar das cenas de *Prêt-à-Porter* é um *hall* de convivência onde atores e plateia irão vivenciar, por meio do imaginário arquetípico, imagens cênicas que ecoam nos recônditos mais profundos de cada um de nós. Se ao ator cabe representar, ao espectador cabe sonhar, isto é, aceitar o convite dos atores para co-devanear com eles. Encenação teatral, espaço onírico perfeito para essa viagem imaginária conjunta, por meio da qual o público se engaja num roteiro, em termos bachelardianos designado como: “sonho desperto dirigido” (2004, p. 130).

Para finalizar essa breve apresentação de seu percurso-pensamento, é importante considerar que o trabalho de Vera Lúcia Felício abre fecundos diálogos, sempre unindo arte e filosofia. A escrita desse texto é tanto parte de um movimento de consideração do papel desempenhado pelas (infelizmente poucas) professoras do Departamento de Filosofia da USP, quanto, em certos termos, pagamento de uma dívida histórica, já que, mesmo tendo sido professora por 21 anos nesse Departamento, seu nome quase se apagou, de modo que, na entrevista, ela lamentou por exemplo não constar na lista de professoras(es) no *site* do curso de Filosofia da USP. “Acho que contribuí um pouquinho, pelo menos...”, disse.

Contribuiu muito, não só deixando livros e artigos sobre arte e filosofia, mas também ajudando a abrir possibilidades para o estudo de temas não tradicionais ou

convencionais. Os deslocamentos de sentido que perpassam sua obra-percurso-pensamento são inspiradores, em relação não só a Bachelard e a Artaud (ao teatro), mas às artes e à filosofia em geral. São inspiradores por mostrarem as possibilidades amplas da cadeira de Estética em um Departamento de Filosofia. Enfim, são também inspiradores por ser ela uma das mulheres pioneiras nesse espaço, e a sua mudança para outro lugar – outro departamento – pode nos levar a interrogar os sentidos de tal deslocamento, ampliar diálogos e rever posições arcaicas e patriarcais.

### Bibliografia

- Felício, V. L. G. (1983) “O espaço da cultura no pensamento de Artaud”. *Discurso*, nº 15, p. 147-151.
- \_\_\_\_\_. (1988) “A transgressão estrutural do pensamento de Artaud”. *Discurso*, nº 17, p. 173-178.
- \_\_\_\_\_. (1989) *Máscara processo de metamorfose, enigma do não-originário*. Tese (Livre Docência), USP.
- \_\_\_\_\_. (1989) “Para Bachelard, imagem poética inventa, surpreende, inaugura”. *Folha de São Paulo*, 11 mar. 1989, Caderno H2.
- \_\_\_\_\_. (1992) “O tempo presente no processo teatral”. In: *Discurso*, nº 19, p. 43-58.
- \_\_\_\_\_. (1993) *Memorial* – Professor titular – Departamento de Artes Cênicas/Escola de Comunicações e Artes/USP.
- \_\_\_\_\_. (1994) *A Imaginação Simbólica no Quatro Elementos Bachelardianos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- \_\_\_\_\_. (1996) *A procura da lucidez em Artaud*. São Paulo: Perspectiva; FAPESP.
- \_\_\_\_\_. (2004) “Espaços poético-imaginários”. In: Fernandez, R. M. (org.). *Prêt-à-Porter 12345*. São Paulo: SESC São Paulo.
- \_\_\_\_\_. (2008) “Bachelard e o Surrealismo: no Espaço-Tempo Ultradimensional do Maravilhoso”. In: Guinsburg, J.; Leirner, S. (orgs.). *O Surrealismo*. São Paulo: Perspectiva.
- \_\_\_\_\_. (2012) “A Razão Clássica”. In: Guinsburg, J. (org.). *O Classicismo*. São Paulo: Perspectiva.
- \_\_\_\_\_. (2020) Entrevista concedida a Marinê de Souza Pereira, em 22 de janeiro de 2020 (registro em gravador de voz; 2h36min).
- Prado, A. *Poesia Reunida*. Rio de Janeiro: Record, 2015.